



TITLE:

フランス幻想文学研究史概説

AUTHOR(S):

田中, 義広

CITATION:

田中, 義広. フランス幻想文学研究史概説. 仏文研究 1984, 13: 118-144

ISSUE DATE:

1984-02-07

URL:

<https://doi.org/10.14989/137678>

RIGHT:

フランス幻想文学研究史概説

田 中 義 広

序 論

批評家の多くがフランスにおける最初の幻想文学作品と認めるジャック・カゾットの『恋する悪魔』(Jacques Cazotte: *Le Diable amoureux*, 1772) が出版されてから、二世紀以上の時が経過した。この間、ロマン主義運動の時代などに断片的な幻想文学論が現われてはいるが、¹⁾ 幻想文学のまとまった学問的研究が登場したのは今世紀に入ってからである。本稿では、Retinger の *Le conte fantastique dans le romantisme français*. に始まるフランス幻想文研究史の概要を紹介してみたい。²⁾

幻想文学の研究は、大雑把に言って、幻想文学史と幻想文学論に分けることができる。もちろん、幻想文学がどのようなものであるかという一定のコンセプションなしに幻想文学史は書けないし、作品史をまったく無視して幻想文学を論じ定義することもできない。これは文学のジャンルを問題にする時、常につきまとう *cercle vicieux* であろう。だから両者を厳密に区別することはできないが、ここではどちらに重点が置かれているかを考慮しつつ、特に年代的記述の体裁をとっているものを幻想文学史に分類しておく。

幻想文学史については、フランス語で書かれたフランス幻想文学史だけを考察の対象にする。フランスに限ったのは、ヨーロッパの、あるいは世界の幻想文学史となると本論の小さい枠に入りきらないからである。フランス語に限定したのは、筆者の知る限り、他国語で書かれたフランス幻想文学史が存在しないためである。次に幻想文学論の場合は、必ずしもフランス文学に限らない。それはフランス幻想文学と他国の幻想文学の特質の差が、幻想文学一般と他のジャンルとの差に較べれば、ほとんど問題にされないからである。多くの論者も幻想文学の特質や定義を論じる場合、少くとも英独仏の幻想文学を視野に入れている。ただし、ここでも本論はフランス語で書かれたものに対象をしぼった。フランスで *fantastique* と呼ばれる幻想文学の呼称は国によって異なり、³⁾ またフランス語の *fantastique* に厳密に対応する言葉は他国語にないからである。同じ対象を扱っているようであっても、念頭に置いていることは少しずつ異なる。⁴⁾ いずれの場合も個々の作品、作家を対象とするモノグラフィーは取上げない。⁵⁾

第一章 幻想文学史

| Joseph Retinger: *Le conte fantastique dans le romantisme français*. 1909

ロマン主義の前後に限定されているとはいえ、フランス幻想文学史を初めてまとめた考察の対象にしたのは本書である。それ以前にこのような試みが存在しなかったことは、著者も序文の冒頭で断言している（P. 5）。ルタンジェの意図は壮大なもので、この1820年から1850年に区切られた小冊子は、18, 19世紀の世界文学における幻想の研究の第一歩となるはずであった。しかし残念ながら続編は発表されていない。

本書には、後の研究者によって引き継がれ、あるいは反論されるいくつかの指摘がすでに現れている。まず第一にルタンジェが強調するのは、妖精物語と幻想小説の区別である。両者はともに *merveilleux* という基礎の上に成り立ち、多くの類似点を持っているが、決して混同してはいけない。妖精物語の起源が、宗教的感情や宗教的権威への服従の内にあるのに対して、幻想小説は、権威に対する反抗的魂の中に起源を持つ。それゆえ後者はしばしば正統的でない超自然力と手を結ぶのである。その結果、妖精物語は明るく優雅であるが、幻想小説は恐怖や残酷に満ちている、という特徴が現象として現れる。これはそのまま両者の出生地である南方と北方の風土に対応している（P. 6—P. 7）。

以上の指摘は、ルタンジェがロマン主義を中心に取上げる主要な根拠となっている。彼によれば幻想小説の萌芽は中世の迷信や恐怖に見られる。そして、著者はハイネやスタール夫人を引用して、ドイツのロマン主義とは中世への回帰にほかならないと主張する。大革命以後の動揺する社会の中で育ったフランスの若きロマン主義者たちの反抗的魂は、ギリシャ・ローマ文化をモデルとして崇める古典主義に反抗して、中世と超自然に目を向けた。それもドイツ・ロマン派やイギリスのゴシック・ロマンスを通じて。（これらは *frénétique* と呼ばれ、ロマン主義論争の時代には大いに議論の対象となった。）これが幻想小説の北方的特徴の原因にもなっている。だからロマン主義こそフランスにおける幻想文学の創始者、導入者なのである。

このような前提に基いて、彼はロマン主義時代の幻想文学の歴史を叙述している。ただし、カゾットを忘れていてわけではない。「『恋する悪魔』は本来的な意味での最初の幻想小説であった」（P. 18）と認め、この傑作において「作者は現実生活に思いがけないものと幻想を巧みに混じえることができた」と、カゾットを称讃している。ここには幻想文学論で常に問題になる現実と超自然の関係がすでに指摘されている。しかし『恋する悪魔』は孤立した現象で、フランス文学に与えた影響は少

く、むしろホフマンへの影響を通じて再びフランスに逆流した、とルタンジェは考えるのである。

フランスの幻想文学に決定的な影響を与えたのはドイツ・ロマン派の本流ではなく、本国では評価の低かったホフマンである。それはホフマンがその作品に主義や思想を持込まなかったためであり（P. 24）、驚異を物語りながら常にリアリストとしての観察を怠らず、いはば幻想を純化することによって妖精物語と決別したからである（P. 25）。著者は触れていないが、これ以外にも、パリ在住のホフマンの友人コレフが広めた、ホフマンの生活をめぐる伝説の数々も、1830年前後のホフマン流行の一因となっているであろう。

ホフマンの影響のもとに開花したフランス幻想小説の流れを、ルタンジェは主要作家だけを取上げて論じてゆく。ここでは詳細に立入らないが、「ノディエは今日では忘れ去られているが、フランス幻想小説の創始者、導入者として見直されるべきである」（P. 58）、「ゴーチエは幻想小説を大衆化したが、何も新しいものは生み出さなかった」（P. 81）、「メリメは冷静な懐疑家で、決してオブセッションやヴィジョンに引きずられることはなく、幻想を人物の魂や感情、時代色や地方色を特徴づけるためにだけ用いた」（P. 90）と、それぞれ評価を下している。ネルヴァルについては、怪談『緑色の怪物』(*Le monstre vert* 1849)と『東方旅行』(*Voyage en Orient* 1851)中の『暁の女王と精霊の王ソロモンの物語』(*Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*)のみを論じ、『オーレリア』(*Aurélia* 1855)はもはや幻想小説のジャンルに入らないと述べている。バルザックにおいては、ゴシック・ロマンスを模倣した初期の習作、短編、および『セラフィータ』(*Séraphita* 1835)だけを取上げ、バルザックの世界観の基盤となっている『哲学研究』所収の諸長編、今日では当然彼の重要な幻想作品と考えられる長編には触れていない。

本書の記述は1850年で終わっている。それは、1820年から1850年までがホフマン時代であり、それ以後はポーの影響の時代として区切られるからである。ルタンジェのこの時代区分を見ると、彼がフランスの幻想文学をあくまでも外国（英米独）の影響のもとに発生したものであり、フランス文学の本質とは隔っていると考えていることがわかる。実際彼は「フランスは亡霊のうろつく墓場というよりむしろ妖精の王国である」（P. 34）と、フランスの土壤に幻想は根づきにくいと見なしている。

P.-G. Castex: Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant.
1951

ルタンジェの研究の後、半世紀近くの年月を経てようやく、近年の幻想文学史の里標となるカステックスの著作が登場した。本書はある意味では前書の反論であり継承である。幻想文学におけるドイツの優位を認めながらも、フランス幻想文学に固有の位置と評価を与えようとする著者の意図（前書き）は、ルタンジェのフランスの幻想文学不適応説に対する反論となっている。一方では、本書は、素描に近かったルタンジェの幻想文学史を超えて、綿密な資料調査とソルボンヌ流の実証的方法による19世紀幻想文学史の決定版と言うべき豊かな研究となっている。さらにカステックスの功績は、幻想文学の発生と歴史を時代の精神的・思想的状況の中に位置づけたことにもある。

カステックスによれば、fantastique という語の起源、少なくともそれが一般化されたのは、批評家アンペール（Jean-Jacques Ampère）が1828年にホフマンの小説をfantastiqueと形容したことに始まる⁶⁾（P. 7）。これを見ればカステックスも、ホフマンの影響のもとにロマン主義時代にフランスの幻想文学が開花したと考えていることは明らかである。しかし彼はまず「Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.」（P. 8）と現実に対する超自然の侵入によって幻想文学を定義して、その発生の背景となった18世紀の思想的状況から筆を起し、19世紀末に至る全体的展望を、本書の第一部において予め与えている。

18世紀後半、啓蒙思想が勝利を占めるかに思われた頃、オカルチズム⁷⁾が並行して大流行した。一見矛盾に見えるこの二つの現象は無関係ではない。啓蒙思想によって圧迫された信仰心がオカルチズムに出口を見出したのだ。しかも啓蒙思想による正統的宗教の弱体化が、その流行を容易にするという皮肉な結果を生み出した。こうしてスウェーデンボルク、マルチネ・ド・パスカリ、サン・マルタンなどの神秘思想家、メスメルとその信奉者、カリオストロやサン・ジェルマン伯爵などの怪しげな人物が輩出することとなった。このような雰囲気の中で『恋する悪魔』が書かれたのである。カゾットは晩年マルチニスムの秘密結社 Elus Coën に加入し、神秘思想に傾倒したと言われ、彼をめぐる種々の伝説が形成されている。しかし、カステックスは『恋する悪魔』にエゾテリックな意味を求めることをいまいしめている。カゾットの独創性は純粹に文学的なものであり、真実らしさを無視する妖精物語と神秘を排除する現実的物語を巧みに結びつけて、幻想小説という新しいジャン

ルを生み出したことにあるのだ (P. 35)。

いずれにせよ、18 世紀末の状況は想像力の文学に好都合な土壌を形成した。それは大革命の衝撃、ゴシック・ロマンスの導入を経て、ホフマンの登場とともに盛り上がってゆく。カステックスはホフマンの影響が強かった 1830 年前後を幻想小説の「黄金時代」と呼んでいる。ルタンジェの項で述べたこと以外に、カステックスは、ホフマン流行の背景として、当時の人々のメスメリズムや催眠術、眠りや夢の世界に対する強い関心を指摘している。さらに彼は、当時輩出したホフマンの模倣者、忘れられた群少作家の作品を発掘し紹介している。ホフマンの流行は 1833 年には一時衰え、また幻想小説自体に対する攻撃も強くなった。だが数年後には復活し、ホフマン時代は 1850 年まで続く。1850 年で区切ることはルタンジェと一致しているが、カステックスはポーの紹介 (ボードレール訳による) を変化の主要な原因と見なさず、むしろ結果としての現象と考える。変化の要因はそれまでの神秘思想に代わる新たな精神的背景、科学もしくは疑似科学の発展であった。すなわち生理学、異常心理学、シャルコーの催眠術、電気、アラン・カルデックの心霊術、科学を魔術の支えでもあり証明でもあると考えるエリファス・レヴィのオカルチズムなど。これらが、資本主義の発展によって前以上に息苦しくなった散文的現実には飽き足りない者の魂と想像力に訴えかけ、作家に新たなインスピレーションを与えたのである。ポーの分析的 정신を伴った幻想は、その代表であった。このようにして幻想文学は 1850 年以降新たな側面を持つにいたる。

カステックスは、当時の批評や文献を豊富に引用し、埋れた作家の作品を紹介しつつ、以上のような全体的展望を示した。だが大作家とは、時代の流れと無縁ではないとしても、それを超える個性を持つ存在であるはずだ。だからカステックスは第一部で十分に検討できなかった大作家のために第二部「このジャンルの巨匠たち」を当てている。第二部の各章はそれぞれ優れたモノグラフィーとなっているが、「幻想 (文学) とは何か」という観点からの統一的な視点はあまり感じられない。個性豊かな作家を扱うこの第二部の性格上、これはやむをえないことであろう。それぞれの作家の幻想の特質を簡潔に表現した各章のタイトルを上げておこう。

1. Nodier et ses rêves 2. Balzac et ses visions 3. Gautier et son angoisse
4. Mérimée et son art 5. Nerval et son drame 6. Lautréamont et sa frénésie
7. Villiers de l'Isle-Adam et sa cruauté 8. Maupassant et son mal

Balzac et ses visions は、1946 年に visionnaire としての バルザック 評価を打出したアルベール・ベガンの *Balzac visionnaire* に触発されたものであろう。ル

タンジェは、バルザックはあくまでも『人間喜劇』の作者であり、幻想小説は余技であると考えていたが、カステックスは、初期作品から『哲学研究』、『哲学研究』からそれ以外の『人間喜劇』へとバルザックの神秘的傾向が一貫していることを示した。「バルザックの内で、若くして死んだ哲学者と後年に開花した風俗画家を区別してはならない。この永遠の幻想家の創造を統一的視点のもとに包括せねばならない」(P. 212)。ネルヴァルについては、その幻想の本領が「夢想から強迫観念、想像された幻想から生きられた幻想への移行」(P. 385)にあるとしている。当然彼の幻想作品は『オーレリア』を頂点とすることになる。

さて結論において著者は、「フランス人は明晰と理性の枠に縛られていて、幻想的な頭を持たない」(P. 397)というハイネの否定的意見に対する答を提出する。フランスにもポーやホフマンの模倣に留まらない幻想文学の巨匠が存在することは、すでに本書の中で示された通りである。ただし、フランスの作家は作品や文体の効果により大きな配慮をする。それは、やはりヴォルテールとデカルトの国民である読者が、いかに異常なものを描こうと、少くとも冷静な分析を好むからである。ポーがフランスで高く評価された理由もここにある。またフランスの作家はドイツの作家ほど、熱狂や神話に身を委ねない(ロートレアモンとネルヴァルは例外)。フランスの巨匠が興味を持つのはむしろ、幻想を契機とする主人公のドラマであった。特に主人公と作者が一体化している場合には、幻想物語は日記や精神病理学的記録に似た価値を持つ。すなわち各人の秘密の内的宇宙を明かすことになる。だからこれらの作家の研究は、それぞれの内面性を探る個別研究にならざるを得ない。本書が二部に分かれ、第二部がモノグラフィーとなっているのは、そのためであろう。

幻想文学の第一世代であるロマン主義者を幻想へ向かわせた要因は、政治的理想の破産による幻滅、宗教的信仰の危機、金銭の偶像化に対する嫌悪、科学の進歩に対する危惧と期待の両義的な感情であった。20世紀に入って、これらの疎外感、不安、不満は解消されるどころか、いつそうその度を加えている。そこで、20世紀の幻想は、伝統的幻想小説のモチーフ(幽霊など)を離れ、内的幻想の傾向を強め、シュールレアリスムなどにつながってゆく、カステックスはこのように彼の19世紀幻想文学史を締めくくっている。

Marcel Schneider: La littérature fantastique en France. 1964

前掲二書のタイトルが *conte fantastique* であったのに対して、本書は、*littérature fantastique* となっている。幻想小説の名称として、*conte fantastique*

は伝統的に用いられ定着している。しかし、conte には、どうしても「散文作品」「作り話」「短編」というニュアンスがつきまとう。この限定的ニュアンスを避けるために、以後の研究者は *littérature fantastique* を採用することになる。特に、幻想の本質は詩に通じると考えるシュネデールにとって、これは切実な問題であった。シュネデールによれば、幻想とは「別の眼で見るだけで十分な現実であり、内的空間である」(P. 8)。それは我々自身の別の側面、事物の裏側の探究を可能にする。だから、深奥の真実や啓示を渴望する者は、既知の神話に代わる新たな神話としての幻想に目を向けるのだ(P. 7)。幻想はいわゆる秘教やオカルチズムとは異なる。それらは、宗教、哲学、科学のいずれかの体系に従属しているからだ。幻想は何らかの教義を教えるものではない。また SF とも異なっている。SF は地上とは別の空間・原理を前提としているが、幻想(文学)は地上に生きる人間の内的空間を舞台とする。ただ妖精物語だけが、幻想文学に隣接している(P. 10)。幻想作家は、詩に属す原則以外の原則を知らない。彼は内的世界とその驚異だけを考慮し、いわゆる現実を二次的なものと見なす。現実と夢を混同することによって(夢の方をより好むのだが)、世界は精神の妖精物語であると宣言するのだ(P. 11)。このような幻想論に立脚するシュネデールが、ネルヴァルやシュールレアリスムを重視するのは当然のことであろう。事実、「夢を認識の道具とし、神秘を詩の主要な特性とすることによって、ネルヴァルは19世紀の作家の誰よりも内的幻想の領域を豊かにした」(P. 213)と最大級の讃辞を送っている。

シュネデールもジャンルとしての幻想文学はホフマンとともに1830年頃成立したと認めている。しかし、上記の観点からすれば、中世以来の文学に見られる幻想的要素を無視することはできなかった。それゆえ彼の文学史は、アレクサンドル物語群から聖杯伝説を経て15世紀に至る中世文学の、(散文・韻文を問わず)幻想的要素を指摘することから始まる。シュネデールはこれらを一括して *merveilleux* と名付けている。二章と三章では16～17世紀の、バロック演劇、シラノ・ド・ベルジュラックの『日月旅行譚』(Cyrano de Bergerac: *Histoire comique des Etats et des Empires de la Lune et du Soleil*. 1657) モンフォーコン・ド・ヴィラルルの『ガバリス伯爵』(Monfaucon de Villars: *Le comte de Gabalis* 1670)の考察が続く⁸⁾。次に来るのが妖精物語の時代(1660-1789)である。これは厳密に言えば民話としての伽話ではなく、ペロー以後の文学的伽話であろう。「真理は子供の口から出てくる。同様に真理はまた伽話によって語られる。なぜなら伽話は可視世界の外見の下に隠された何物かを顕わにするからである」(P. 81)と、著

者は妖精物語に幻想文学と類似の価値を認めている。17世紀の人間が幻想小説より妖精物語を好んだのは、自分の世界観や意識の危険なしに楽しむことができるためである。しかし、妖精物語はその無害な外見の下で、それなりのやり方でプロテストしている。それは理性や宗教の定める合言葉を無視し、禁じられた領域に入っていくからだ。18世紀に入ると、人々は救済の希望にとりつかれるようになる。宗教の権威が揺らいだ時点で、その希望は神秘思想に出口を見出し、それが19世紀の底流にもつながっていく。これはカステックスと同様の指摘である。

以上を幻想文学前史とするなら、五章で初めて本格的な幻想作品が現れる。『恋する悪魔』、ベックフォードの『ヴァテック』(William Beckford: *Vathek*.

1786-1787), ポトッキの『サラゴサ写本』(Jan Potocki: *Manuscrit trouvé à Saragosse* 1804-1805)がそれである。ベックフォードは英国、ポトッキはポーランドとそれぞれ外国文学に属すはずだが、両作品がともに最初フランス語で書かれたので、ここに登場する資格を得ていると思われる。第六章は、ゴシック・ロマンス、バイロンなど、当時 *frénétique* と呼ばれ、フランス・ロマン主義に大きな影響を与えた外国文学が紹介される。シュネデールはこの系譜に属するフランス幻想文学として、ノディエの『スマラ』(*Smarra, ou les démons de la nuit*. 1821), ペトリウス・ボレルの『シャンパヴェール』(*Champavert* 1833), ジャナンの『死んだロバ』(Jules Janin: *L'âne mort* 1829), ロートレアモンを上げている。

以下、ホフマンによる幻想文学の開花から、サンボリスム、デカダンスの幻想を経て、20世紀に入る。20世紀に入るとそれまでの編年体の記述に代わって、「悪魔の復活」「シュールレアリスムの幻想」「詩的幻想」など傾向別に分類され検討されることになる。それは現代において幻想文学が極めて多様化しているからである。伝統的幻想文学(民間伝承に基くもの、ロマン主義的幻想など)と並んで、シュールレアリスムや詩的幻想が存在する。後者は教養ある洗練された読者を対象としている、というシュネデールの意見は、彼の好みを反映しているのであろう。しかし、どのタイプであろうと、幻想文学は逃避の文学であるという非難に対しては、「なるほど逃避であるかもしれないが、それは牢獄を逃れ、自由と自分自身を再発見するための逃避である」(P. 406-407)と反論している。シュネデールは幻想文学の認識論的、救済的価値をあくまでも強調する。しかし、そのため、彼の幻想文学の定義が、「リアリズムの文学に対するイマジネールの文学」以上の形式的明確さを欠くことも事実であろう。いずれにせよ、シュネデールによって初めてフランス文学の通史が書かれたのである。

**J. B. Baronian: Panorama de la littérature fantastique de langue française
1978**

幻想文学史を書く上で、幻想文学の定義を無視することができないのは自明の理である。カイヨワやトドロフの幻想文学論が出た後で本書は書かれただけに、なおさら、バロニアンは定義の問題を十分意識している。彼の意見は次の通りである。

なるほど幻想文学がイマジネールの文学、あるいは *étrange* の文学の一カテゴリーであることは確かだが、すべての非リアリズム文学が幻想文学であるわけではない。そして幻想文学は、妖精物語、*frénétique*、アレゴリー、SF、ユートピア物語、ナンセンス文学、シュールレアリスムなどの隣接ジャンルのいずれとも異なる。それではどう定義すべきか。しかし、これは極めて困難な問題である。その証拠に、これまで提出されてきた定義は非常にまちまちである。バロニアンに言わせれば、「各自が自分の見たいものだけを見ている」(P. 20) ということになっている。それに、とりわけ現代の幻想文学がこれまでの定義の枠からはみ出してしまうことも事実であろう。

バロニアンは以下のような解答を用意している。幻想文学をいくつかの絶対的で間違いのない図式に還元することはできない。それは幻想がひとつの定義ではなく、文学的物語が自らのために無限に変様させるひとつのイデーであり、単なるコンセプトにすぎないからだ。すなわちわれわれの日常世界が常に根底から侵犯され覆されうる、というイデーにすぎないからである(P. 23)。つまり、*un fantastique*ではなく、*un ensemble de figures fantastiques*が存在するのだ(P. 24)。だから幻想小説は時代とともに変遷するし、常に思いがけない発見を用意している。またそれだからこそ、このジャンルは現代にも生きており、存在意義も持つのである。逆に言えば、これまで存在した幻想文学(特に古典的幻想小説)に基いて幻想を定義することもできないのだ。

以上のようにバロニアンは幻想が厳密な定義でないと主張している。だが、「各自が自分の見たいものだけを見ている」は彼自身にも当てはまるだろう。「フランス語圏の幻想文学の歴史的変遷をその起源から現代までたどり、幻想の過程を考察する」(P. 9)という本書にとって、「抽象的な定義に従わないといけなければなら、非常に少数の限られた作品にしか言及できない」(P. 24)からである。また変化、変遷(*évolution*)を強調するのは、20世紀に力点を置いた本書にとって有利なことでもある。幻想文学は過去の遺物で、今日では死に絶え、SFに席を譲った、という(主としてカイヨワの)意見に反論することがバロニアンの問題意識となっている

からだ。

彼の幻想文学史は、18世紀の隣接ジャンルとカゾットに軽く触れた後、やはりホフマンとロマン主義から始まる。しかし、本書の特色は20世紀の幻想文学を *nouveau fantastique* としてとらえたことにある。*nouveau fantastique* とは何か。外国文学を中心に扱っているので⁹⁾、本論では取上げなかった彼の別の著作、*Un nouveau fantastique* (1977)から引用しておこう。「古典的テーマを放棄し、現代の現実と思考と差迫った必要に対応できる新しいテーマ、新たなエキリチュール、新たな方法によって、日常世界を根底から揺さぶり、デカルト的論理では説明不能な状況（それは現代人の状況でもある）を喚起する」（P. 17-18）、それが *nouveau fantastique* である。

こうしてパロニアンは古典的テーマに属さない新しい幻想文学を紹介してゆく。それは精神科学や自然科学の発達および現代人の疎外感の反映であるが、フランスではジャリとアポリネールを転回点として極めて多様化してゆく。ただしこれらは二つの共通点を持っている。まず、「別の物」を持上げるために現実の混乱をたくらむこと。次に論理的理性 (*raison raisonante*) に還元できない異様な雰囲気、一種の曖昧さ (*ambiguïté*) である (P. 196)。この曖昧さは、後述するトドロフの *hésitation* (異常な出来事に対する合理的説明と超自然的説明の間の躊躇) と同一視することはできない。なぜなら、*nouveau fantastique* においては、超自然に属するものもその世界観の一部に完全なる位置を占めるので、これらの異常な出来事はむしろ両方の説明を超越し、まさしくトドロフの言う *hésitation* を拒否するからである (*Un nouveau fantastique* P. 100-101)。

結論でパロニアンは幻想文学の使命と存在理由に触れている。「幻想の解放的機能は、存在に固有な神話の翻訳である。それは個人を現実から目をそむけさせるのではなく、現実もまたひとつの幻想 (*chimère*) であることを思い出させるのである」(P. 300)。そして「幻想文学の基本的な存在理由は新たな秩序を喚起し、最も必要とされる実存的真理を告げることにある」(P. 305)。新たな時代には新たな神話が必要である。だから幻想文学は必然的に変遷せざるをえない。もし新しい幻想文学と古い幻想文学の間に断層がないとしたら、それはもはやいかなる活力も魅力も現実性も持たないであろう。実際に幻想文学は現代において *nouveau fantastique* として息づいている。ゆえに幻想文学を古典的幻想小説の枠内で論じることが片手落ちもはなはだしい。これは、前述のカイヨワの世代交代論や、カフカはもはや幻想文学のカテゴリーに入らないと見なしたトドロフを特に念頭においてのことだろ

う。また一般の現代フランス文学史が幻想文学をマイナーなジャンルとして無視しているのは偏見以外の何物でもないと不満を表明し、幻想文学研究の必要性を説いている。

以上がパロニアンの主張の概要であるが、本書の付随的な特徴をいくつか指摘しておこう。従来大衆文学として軽視されてきた作品（ガストン・ルルーなど）を取り上げたこと、シュネデルの幻想文学史以後の作家、すなわち60年代後半から70年代のわれわれには未知な新しい作家を紹介したこと、これらはパロニアン功績のひとつであろう。また現代の幻想文学に重要な位置を占めるベルギー幻想文学に一章をさいたことも見逃してはならない。本書のタイトルが、「フランスの」ではなく「フランス語の」幻想文学パノラマとなっている理由でもある。¹⁰⁾

第二章 幻 想 文 学 論

幻想文学論の内容は、幻想文学の定義、作品の内的構造、幻想の機能、幻想作品のテーマ分類などに分かれるが、それぞれの扱い方や力点の置き方は各論者の立場を反映して多様である。

Roger Caillois: De la féerie à la science-fiction 1958

このエッセイは最初カイヨワの編集する*Fantastique, soixante récits de terreur*の序文として書かれ、後に*Anthologie du fantastique* 1966の序文に再録され、*Images, images...* 1966にも収録されている。¹¹⁾ *Images, images...*では「想像力の機能と役割について」と副題が付いている。カイヨワは人間の、超自然や驚異に関する想像力の表われが、妖精物語（18世紀以前）→幻想小説（19世紀）→SF（20世紀）と時代順に世代交代してきたという視点のもとに、これらを分析している。

妖精物語と幻想小説は近い概念であるが、これを区別せねばならない。妖精物語の世界は現実世界に付加された不思議の国であって、現実世界の整合性を傷つけることはない。反対に幻想は、現実世界の中に異様なスキャンダル、割れ目を顕示する（P. 8）。そこから第二の相違点、妖精物語が常にハッピー・エンドで終るのに対して、幻想小説は不吉な出来事で終る、が出てくる（P. 9）。妖精物語から幻想小説への世代交代の理由を、カイヨワは次のように説明している。人間の想像力は完全に自由ではなく、超自然の分野においても、空想できるものには限りがあり、

特定の時代には一定の想像可能な驚異のタイプが対応しているので、次の時代にはそれらはいかなる興味を引かないものになってしまう。だから幻想小説は諸現象の合理的かつ必然的秩序という科学的概念が勝利を収めた時代に初めて出現したのである。科学がそれを否認すればそれだけ、奇蹟は驚異的となり怖いものとなる（P. 9）。同様にして、科学がもはや思いもよらぬ現象から人間を守るものではなく、むしろ不安と謎を引き起こす時代になって、SFが出現する（P. 23）。

また想像力に一定の限界があるのだから、幻想文学のテーマも類型として限られているはずだ、とカイヨワは考える。その例として、「悪魔の契約」「吸血鬼」「人形が生命を得る」「魔法使の呪い」「亡霊」「夢と現実の交換」「家などの消失」「時間の停止」その他を挙げている。このテーマ分類は、カイヨワとしてはほんの一例を挙げたにすぎないが、次のヴァックスのテーマ分類と同様に、後の研究者からその恣意性が批判されることになる。また彼の世代交代論、特に現代ではSFが幻想小説に取って代わったという意見が、パロニアンによって反論されていることは前述のとおりである。これは、カイヨワ自身のアンソロジーに現代の作品が多く収録されていることとも矛盾する。

しかし、筆者の考えでは、カイヨワの世代交代論の重大な問題点は、作品世界と現実世界の関係の曖昧さ、あるいはすり替えである。これは文学と外的現実の関係の根底的な問題につながっており、それゆえ解決困難とも言えるが…。

最初カイヨワが「妖精物語の世界は現実世界に付加された不思議の国」と言う時、それは現実ではなく作品内部の別世界を指しているように思われる。しかし、次に、「妖精物語が成立する世界は魔術が当り前で法則となっている世界、超自然が事物の秩序となっている世界、あるいは事物の秩序の不在（傍点筆者）の世界である」（P. 8）と述べる時、この区別は曖昧になってくる。そのような世界から、「誰もが奇蹟の不可能なことを納得した時代」（P. 9）への移行が、幻想小説の出現を可能にしたと説明しているからである。つまり、あたかも、アストウリアスが「魔術的リアリズム」と名付けた世界、人間と自然、自然と超自然が渾然一体となったインディオの伝承のような世界から、合理的秩序の世界への移行があったと受取られるのだ。それが論理的帰結というものだろう。ところが、後の方では、「妖精物語は、その発端からして、魔法使と妖精の住む架空の世界に位置づけられた物語だ。今日の大人なら、妖精や魔法使の存在を信じたりはしない」（P. 11）、と別世界説に戻っている。仮りに、現代人の眼から見れば妖精物語は別世界であり、作品の成立した時代の人間の眼から見れば現実の一部であった、と強引に解釈してみても、

問題は残る。実際問題として、原初の時代はさておき、18世紀以前のヨーロッパ人が、妖精物語に登場する驚異や妖精を無条件に信じていたとは思えない。むしろ、それが完全な別世界であり、確固とした秩序の外にあるからこそ、何が起ころうとも驚かず、安心してそこに自己の欲望を投影し、楽しめたのであろう。こうしてみると、カイヨワの言う「事物の秩序の不在」の世界から合理的秩序の世界への移行が幻想小説を出現させたのではなく、逆に、安定した秩序 — 人間の宇宙における存在理由を保証するキリスト教体系 — が合理主義精神によって破壊され、大革命を頂点とする社会変動によって、人々が自己の存在に疑いと不安を抱いた時代に発生したのではないかと筆者は考える。

Louis Vax: L'art et la littérature fantastiques. 1960, 1974 ¹²⁾

ヴァックスは初版の冒頭では幻想文学の定義を放棄し（初版 P. 7）、隣接領域との境界を定めることによって、幻想文学の輪郭を浮び上げようと試みている。まず妖精物語（le féérique）と幻想（小説）は驚異（merveilleux）のジャンルに属する二つの種である。前者は現実世界の外にあって、そこにはスキャンダルをもたらす不可能事は存在しない。後者は現実世界の内部で、説明不能な存在に直面させる。ヴァックスはまた驚異のうちでも、怖がらせるものが幻想に近いと分類し、恐怖という感情的要素を重視している。幻想小説と民間の迷信は同種のテーマを扱っているが、幻想小説の読者はその話が真実かどうかを問題にしない点で違っている。詩も幻想と異なる。なぜなら詩は現実と可能性の相克に存在するのではなく、現実の変様の内に成立するからである。四番目の比較対象は怖ろしいもの（l'horrible）、不気味なもの（le macabre）である。これらは自然世界の中に位置を占めているという点で、超自然を理性的の世界の中に侵入させる幻想とは明らかに違っている。にもかかわらず、これらは恐怖を喚起することで、幻想の傍に位置するのである。それも、同じ超自然を扱いながら恐怖とは無縁な妖精物語より、むしろ近い位置に。ここでも、ヴァックスが感情的要素を重視していることがわかる。「幻想物語の怪物とその犠牲者は、われわれ自身が持っている二つの面、つまり、口外することのできない欲望と、それがわれわれに呼び起させる恐怖との両方を具体化している」（P. 11）からである。

推理小説は時には超自然を取上げることがあるが、それはあくまでもそれに合理的解決を与えるためである。次に比較されるのは悲劇（的なもの）（le tragique）である。人間は、自らの尊厳を守って運命と戦う間は悲劇的であり、人間であるこ

とをやめて怪物になってしまえば幻想的存在となる。たとえば、ジキル博士は悲劇的人物であり、ハイド氏は幻想的存在である。ユーモアと幻想は一見正反対に見えるが、笑いと恐怖の間には（ここでも幻想と恐怖が同格化されている）隠れた類縁関係がある。それはシュールレアリスムの黒いユーモアなどに見られるとおりである。ユートピアと幻想文学はともに空想の世界を描くが、ユートピアが頭脳の遊びであるのに対して、幻想小説の愛好者は恐怖をもて遊ぶ。つまり外から眺めるだけでは満足せず、別世界の中に身を委ねようとする。アレゴリーや寓話における超自然は、単なる文学上の約束事にすぎず、幻想のイメージのようにわれわれを脅すことはない。オカルチズムについては、幻想小説はその理論的素材を美的目的に利用するに留まる。精神病者の妄想が幻想文学のテーマと類似しており、また精神分析や精神病理学が幻想作品の分析や解釈に役立つことも事実だが、両者の立場が違うことは改めて言うまでもない。心霊学（*métapsychique*）と幻想文学はともに超感覚的知覚、霊、透視などに関心を持っている。しかし、心霊学が科学であることを志しているのに対し、幻想文学はそれらの現象の实在の正否を問わず、むしろ想像力によって産み出そうとする。

このような比較を終えて、ヴァックスは幻想文学の類型的テーマを列挙する。すなわち、狼男、吸血鬼、人体切断、人格の混乱、可視と不可視の戯れ、因果律・空間・時間の変質、野蛮状態への退行、がそれである。

第二章では幻想美術が扱われている。第三章「幻想文学」では、英・米・独・仏の幻想小説が、時間的秩序に従わず紹介されている。結論では、幻想文学・美術の美学的、倫理的価値が考察される。まずある種の俗悪な幻想文学と美術が人間精神を墮落させていることは確かであり、これに対処するには、真の芸術を志向するしかない。次に幻想的存在の名を仮りて書かれるのは人間自身の本質である。人間が自己の内部に獣がいることを知るのは結構だが、その獣にあまり関心を寄せすぎるのは、感心すべきことではない。「だから、恐怖をつくる物語が、どうか現実の恐怖を生み出すことがないようであってほしい」（初版 P. 130）と結んでいる。

以上の幻想論を検討してみると、まず、主題の列挙が幻想文学の定義に代わりえないこと、およびヴァックスの類型的テーマの選択が恣意的であることは、カイヨワのそれと同様に指摘されてきた。この不十分さは、あるいは、一般向け解説書であるクセジュ文庫の性格を考慮したためかもしれない。ヴァックス自身 *La séduction de l'étrange* 1965 では、カイヨワのテーマ分類を批判して、「モチーフの分類は不毛であり実現不可能である」（P. 308）と断言しているのだから。

次に隣接領域との比較においても、幻想文学の姿はおぼろげにしか浮び上がってこない。この曖昧さの最大の原因は、ヴァックスの *le fantastique* という語の用法の曖昧さにあると思う。*le fantastique* は、「幻想」および「幻想的なもの」と同時に、文学ジャンルとしての幻想文学・幻想小説を指し、本稿でも筆者の判断によって適宜使い分けてきた。ヴァックスはこの両方の意味を、(ひよっとしたら意図的に)明確に使い分けていないようである。推理小説や寓話と比較する時は、ジャンルとしての幻想文学を指しているようであり、不気味なものとの比較では幻想(的なもの)を意味するらしい。*le féerique* と較べる時は、*le féerique* が妖精的世界と妖精物語の両様に受取れるのと同様に、*le fantastique* も両方の意味を含んでいるように見える。また文学的機能による詩や寓話との比較と、文学外のテーマによるオカルチズムや精神病理学との比較のように、レベルの異なる比較が共存していることも、混乱した印象を与える一因となっている。

しかし、実のところ、ヴァックスが本当に関心を持っていたのは、文学ジャンルとしての *le fantastique* でもなく、抽象概念としての *le fantastique* でもなく、幻想物語を読む者が抱く恐怖と不安の分析であった。つまり、ベルグソンが笑いにについて試みたような研究を *l'étrange*, *l'étrangeté* (これはフロイトの *unheimlich* に相当するフランス語であろう) について、幻想文学を材料として試みることであった。彼の立場は1974年の第4版で書き改められた結論でも明らかにされている。初版では避けていた幻想(文学)の定義に触れて、「幻想的超自然は脅かす超自然である。脅かすからこそ幻想的なものであり、説明不能だから幻想的なのではない。*unheimlich* の戦慄は、倫理的、美学的、宗教的、理論的スキャンダルから生じる」(P. 122)と、感情の側面を強調し、*fantastique* と *unheimlich* をほとんど同一視している。この発言は目新しいものではなく、彼の主著のひとつ *La séduction de l'étrange* における立場を確認したにすぎない。この研究書は、*l'étrange* それ自身を哲学的観点から現象学的アプローチによって考察したものである。*Etude sur la littérature fantastique* と副題されているように、もちろん幻想文学を扱ってはいる。しかし、それは、感情がそれ自体では存在せず、感情がめざす想像の世界すなわち作品と不可分だからである(P. 28)。とりわけ幻想作品においては感情とイマージュが密接に結びついている。たとえば笑いの文学と異って、幻想作品は理解されるだけではなく、実感されなければならない。読者の共犯性が必要なのだ。言葉を変えて言えば、幻想文学は、a) 理性と経験に基く科学的確信、b) 信仰の意志と懐疑の拒否に基く確信、c) 感情的確信(P. 307-308)の三者のうち、

最後のものに訴えかける。だから物語が虚構と知りつつ、*étrange* な感情が引き起こされる。要するに「幻想物語は、*étrange* なイメージと感情が純粹状態で与えられる小宇宙」(P. 307)である。それゆえ、哲学的観点からは、虚構の幻想は実生活の幻想 (*le fantastique vécu*) に優る。これがヴァックスが幻想文学を扱う理由である。研究の主題はあくまでも *étrange* な感情であり、文学としての幻想小説ではない。これはもはや哲学の領域に属し、本論の考察の範囲からはみ出してしまおうであろう。

Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique 1970

ジャンルとしての幻想文学の定義に真正面から取組んだのはトドロフである。トドロフの幻想文学論は、構造主義と *poétique* を前提としているが、彼に対する批判には、その立場を理解していないためのものがしばしば見受けられる。しかし、構造主義についてはかなり知れ渡っていることでもあり、構造主義批評の正否の問題は、ここで論じるにはあまりにも大きな主題である。そこで、ここでは最低限、トドロフの *poétique* の立場を紹介し、幻想文学論における成果を見てゆきたい。

poétique の定義は、*Poétique* (1973)¹³⁾ に簡潔に述べられているので、これを要約してみる。文学研究の方法は二つに分けられる。ひとつは、文学テキスト自体が十分な批評の対象であるとする立場で、その代表が「解釈」である。「解釈」はテキストの意味 (*le sens*) を「名ざす」ことを目的としているが、実際には、ある意味 (*un sens*) にしか到達できない。個々の読者や解釈者の置かれた心理的、文化的状況に左右されるからである。これらのテキスト以外の状況にまったく影響されない「解釈」が存在するとしても、それはテキストそのままの繰返しにすぎない。もうひとつの方法、「科学」(相対的に客観的正確をめざすという意味で、トドロフはこう名付けている)は、個々のテキストを抽象的構造の表われとみる立場をとる。テキストの意味の記述ではなく、そこから生じる一般的法則の確立が「科学」の目的となる。これは文学作品の独立性を否定して、テキストは文学以外の「何か」の表われと考えるので、一種の翻訳作業となる。この「何か」の性質に従って、「科学」は哲学的、心理的、社会学的研究などになるのである。*poétique* は両者の中間に位置する。つまり個々の作品の意味を記述せず、一般的法則を認識する点で「解釈」と異なり、文学テキストの内部でのみ法則を追及する点で「科学」と異なる。いわば、抽象的かつ内的アプローチなのだ。*poétique* の目的は、文学ディスコース一般、あるいはその特定のタイプの諸特性を問うことにある。個別の作品は、一般

的抽象的構造の、実現可能なひとつの表われにすぎない。だから、poétique は実在する文学ではなく、可能性としての文学を扱うことになる。

以上の立場に依って、トドロフはジャンルとしての幻想文学の定義を試みるのだが、そのためには文学ジャンル一般の研究方法が問題になる。まず、作品選択とジャンルの定義の cercle vicieux を避けるために、トドロフは科学の法則や博物学の分類の方法を範とする。つまり、少数の対象の観察から一般的法則の仮説を抽出し、それを再び現象に当てはめて検証・修整すればよい。しかし、文学ジャンルには科学的ジャンルにはない困難な問題が存在する。科学的ジャンルにおいて、短い時間の範囲で見れば、新たな個体の出現はジャンル全体にほとんど変化を与えない。たとえば、虎に仔が生まれても虎という種はまったく変わらないし、たとえそれが白い虎であったとしても、単に奇形として処理できる。またある言語に新しい表現が出現しても、文法構造が変化するわけでもない。ところが、日々新たに生み出される芸術作品のそれぞれは、可能性の全体に変更を与えてしまう。言語なら、規範に忠実でない表現は、俗語が例外として片付けられるが、文学作品は独創性に存在意義があり、規範に忠実な作品は単に凡庸であると見なされるからである。これに対して、トドロフは、文学テキストには、先行する作品と関連する面と（純粋な独創は考えられない）、その変様の両面があると答える。模倣や革新が存在するのは、そこに一定の規範が明らかに感知しうるからである。規範が存在するから、それを侵犯することができるのだ。だからトドロフは、クローチェやブランショのようにジャンルの概念を放棄せず、ジャンルの研究は可能であると考えている。ただし、文学言語は通常言語で表現できないことを表現するのだから、それを別な言葉で置き換えることはできない、という文学の独自性と批評の可能性の根本的問題は解消されない。それで、以下の研究はあくまでも絶対的真理ではなく、蓋然的真理をめざすものだと、トドロフは予め断っている。

さて実際に幻想文学のジャンルを研究する前に、著者は次の注意をしている。ジャンルを歴史的ジャンルと理論的ジャンルに分けて考えねばならない。歴史的ジャンルは過去の文学的現実の観察の単なる総体であり、理論的ジャンルは、それに基づく理論的演繹の結果である。トドロフが目的とするのはもちろん後者であり、それは構造主義の構造と同一視してよからう。「社会的構造の概念は、経験的現実ではなく、経験的現実に基づいて構築されたモデルによってもたらされる。これが基本的原則である」(P. 21)とレヴィ・ストロースの言葉を引用している。だから、メンデレーエフの元素周期表に空欄があったように、理論的ジャンルの一部に相当する

作品が実在しないこともある。逆にひとつの作品がいくつものジャンルにまたがることも起こりうる。それによってそのモデルの価値が損われるわけではない。そのモデルの内的整合性と経験的現実への適応度が問題になるのである。

トドロフはまず『恋する悪魔』を取上げ、主人公アルヴァーレが、空気の精 (sylphide)だと自称する恋人ピオンデッタの正体について思い悩む箇所を引用する (P. 28)。アルヴァーレの身に起こったことは真実であり現実なのか。その場合、空気の精 (あるいは悪魔かもしれないが) は実在することになり、われわれの世界で知られている法則では説明できない出来事が生じたことになる。あるいはそれは夢か錯覚であったのか。この場合、すべては現実世界の法則の枠に収まってしまう。主人公アルヴァーレとともに読者も迷う。トドロフはこの不確実性の時間を占めるのが幻想であると指摘している。ただ、この作品における迷いはほんの一瞬にすぎないので、さらにポトッキの『サラゴサ写本』を検討した後、トドロフは幻想文学の定義を次のように下す。すなわち、幻想文学とは、異常な出来事の超自然的説明と合理的説明との間の *hésitation* (躊躇) であり、どちらか一方の説明が受け入れられてしまえば、隣接ジャンルに移行する。超自然的説明が受入れられれば *merveilleux* に、合理的説明の場合は *étrange* に移行する。*merveilleux* には、ウォルポールやルイスのゴシック・ロマンス、妖精物語などが含まれ、*étrange* には推理小説や、すべてを奸計や偶然で解決してしまうラドクリフ流のゴシック・ロマンスが含まれるであろう。

ところで、物語において *hésiter* するのはいったい誰であろうか。まず、読者である。ただしこれは現実の読者ではなく、機能 (fonction) としてテキストの中に内包されている読者のことである。現実の読者が実際に迷うかどうかは誰にもわからない。恐怖と同様、このような主観的要素はトドロフの観点から排除される。トドロフは読者の *hésitation* を幻想文学の第一条件として上げている。第二条件は、主人公ないし登場人物の *hésitation* である。この場合、しばしば読者と人物は同一化し、読者は登場人物によって代表される。しかし、登場人物が誰も *hésiter* しない例も存在する。第三の条件は、テキストの解釈のレベルの問題である。読者がテキストをアレゴリーか詩であると受とめれば、幻想は成立しない。だからテキストがアリゴリー的解釈、詩的解釈を許さないこと、(詩なら少なくとも現実性を喚起する *représentatif* な詩であること)、が第三の条件である。この三つの条件、特に第一と第三が幻想文学を構成している。

トドロフは *hésitation* の特殊例として、『オーレリア』を挙げている。つまり異

常な出来事の現実性を信じている主人公の「私」(＝過去の私)と、過去の「私」の狂気を知っている語り手の「私」(＝現在の私)の間に *hésitation* が見られると言うのだ。その言語的表われとして、半過去や *modalisation* が多用されている。この指摘自体は興味深いが、これがトドロフの幻想文学の定義からはみ出してしまっているのではないかという疑いは残る。ナレーションのレベルを問題にし始めれば、すでに取上げた古典的タイプの作品の構造も様相を異にするだろうし、また彼が切り捨てた現代の幻想文学をも含む新たなモデルを設定せねばならないからである。

幻想文学を、いわば水平的レベルの隣接ジャンル (*merveilleux et étrange*)、および垂直的レベルの隣接ジャンル (詩とアレゴリー) との関係によって位置づけた後、トドロフは幻想文学のテーマに目を向ける。幻想文学の *sémantique* な側面であるテーマは、文学一般のテーマと共通するので、テーマ批評のあり方そのものが問題になる。トドロフによれば、従来の文学批評は文学の形式と内容を純然と分けすぎている。そしてテーマ批評は内容に専念するあまり、文学としての特性を無視しがちである。文学的テーマの研究が哲学のそれと変わらなくなってしまう。構造主義の存在理由のひとつは、従来の形式と内容の二項対立を超えて、作品をダイナミックな全体としてとらえることである。文学作品は無数の解釈を受容することのできるひとつの構造であり、構造主義の目的はこの構造の記述にある。これまでのテーマ批評は論者の状況に左右される無数の解釈のひとつであり、それゆえ恣意的にならざるをえない。トドロフは先行するテーマ批評や幻想文学のテーマ分類を批判した後で、自分の方法論を提起する。まずテーマを純粋に形式的な方法、すなわち諸テーマの共存性 (*compatibilité*) と非共存性 (*incompatibilité*) によって分類し、次にこの分類自体を解釈するのである。しかし、これは前例もなく、有効であるという保証もない道であり、直観に導かれる必要がある、とトドロフ自身も認めている (P. 112)。

トドロフは、ある種の幻想作品に「変身」「一見無関係に思われる事象間の因果律」「汎決定論」「精神と物質の相互浸透」などのテーマが共存していることに注目する。これらは、いわば人間と世界の関係の構造化であり、一括して *< je >* のテーマと名付けられる。別のタイプの作品群には、「吸血鬼」「屍姦」「悪魔」「残酷」「死」など、人間とその性的欲望に関連するテーマが共存する。トドロフはこれを *< tu >* のテーマと呼んでいる。*< je >* のテーマにおいて、人間は世界に対して受け身であるのだが、後者では積極的に他者との関係してゆく。そしてこの両系統のテーマは共存できない。たとえばバルザックの『ルイ・ランペール』 (*Louis*

Lambert) のように共存する作品があっても、両者が両立できないことは作品中に示されていると言う。次に、トドロフは二つのテーマの意味づけを試みる。〈je〉のテーマは、幼児、麻薬中毒者、精神分裂病患者、神秘家の精神世界と共通性を持っている。主観と客観の区別が明確でなく、他者の存在を知らない。また自己と世界、精神と物質の境界が曖昧で、自己中心的に世界の変様を欲む精神状態である。〈tu〉のテーマは神経症患者の世界に共通しており、抑圧された性的欲望の表現である。だから、精神分析が出現し、性に対する社会的検閲の弱まった現代において、このタイプの作品は少くなっている。

トドロフは恐怖などの主観的要素を除外して、幻想文学の客観的科学的法則を記述することを目的とした。一般的法則の仮説を抽出するための例として、『恋する悪魔』や『サラゴサ写本』から出発したのは、これらがフランス語で書かれた最初の幻想作品であるという通念に従ったのであろう。ここから彼は *hésitation* という法則を発見したが、現代の作品、たとえばカフカにはこの *hésitation* が存在しないので、トドロフの定義では幻想作品でないことになった。トドロフの定義が古典的幻想小説にだけ通用する限定されたものになったことも事実である。次に定義そのものであるが、幻想は *hésitation* の存在する時間だけ存続するのだから、最後までこのきわどいバランスを保っている作品はごく稀になる。事実、トドロフが引用した作品の中で、作品全体がトドロフの定義による幻想文学であるのは、メリメの『イルのヴィーナス』とヘンリー・ジェイムズの『ねじの回転』（後者については異論もある）くらいのものであろう。これは個々の作品を問題にしない *poétique* の立場からは当然のことかもしれない。しかし、合理的説明と超自然的説明のいずれかが受入れられた瞬間に隣接ジャンルに移行するということは、逆に言えば、不可能犯罪を扱った推理小説やゴシック・ロマンスは、ほとんど最後の瞬間まで（説明はたいてい結末で示される）幻想小説であり、結末ではじめて *étrange* になることになる。また、妖精物語のように最初から超自然的説明が受入れられているものは、作品全体が *merveilleux* に属す。このように隣接ジャンルが多様な広がりを持つのに対し、幻想文学が両者の境界である線にすぎないというのは、果たしてジャンルとして対等であると言えるだろうか。また、テーマについても、方法論としての意義は認められるが、〈je〉のテーマ、〈tu〉のテーマという名称には、構造主義者につきものの言語学信仰の匂いがするが）、結果として提示された指摘自体は目新しいものではない。要するに、トドロフにとって大切だったのは、*poétique* の方法論を幻想文学を材料として実践してみせることであって、幻想文学研究そのもの

の立場からは不満が残る。

Jacques Finné: La littérature fantastique, essai sur l'organisation surnaturelle 1980

フィネは先行する幻想文学論を検討して、幻想的イメージのカatalogではなく、幻想物語のメカニズムをシステマチックに解明しようとしたトドロフの意図を最も高く評価している。しかし、彼はトドロフの欠点、中でも重大なものとして、構造主義者の通弊である文学史の無視、幻想作品のビブリオグラフィーの貧弱さ、悪しきレクチュールもしくはレクチュールの欠如に由来する例の選択のまずさを上げている。フィネ自身の目的もトドロフのそれと同じであるが、少年時代から幻想小説を愛好してきたという著者の特徴は、その方法論や具体的指摘に如実に反映されている。フィネの方法は、具体から出発して抽象に至る経験的方法であるが（P. 13）、それには彼が読破してきた大量の幻想小説が裏付けとなっていることは言うまでもない。

フィネはいわゆる幻想文学を三つに分類する。1) 規範的幻想文学 (fantastique canonique)、2) リアリズムのない幻想文学、3) ネオ・ファンタスチック (néo-fantastique)。フィネの研究は主に1) を考察するので、以後、幻想文学（小説）と言う時はこれを指す。フィネは、幻想文学は何よりも遊戯 (jeu) であり、「芸術のための芸術」の一形態だと断定する。幻想文学は、人類が超自然の軛から離れた時に発生したからである。それは楽しませるものであって、もはや現実（超自然の現実——筆者）の反映を必要としない。だからこそ、逆説的に、日常的現実を背景として与えるためのリアリズムが必要となる。「幻想文学は、日常生活の唯中に、一般人の経験に照らして不可能な事柄を顕現する」（P. 17）と、規範的幻想文学を定式化している。現代にはリアリズムを欠いた幻想文学も存在するが、本書の範囲には含まれない。また幻想が無償の遊戯であることをやめて、何らかの信条や思想、確信を伝える踏み台になっている場合は、ネオ・ファンタスチックに属してしまう。たとえばボルヘスの形而上学的作品など。この三種の幻想文学は年代的に変遷するのではなく、共時的に存在している。たとえば、『恋する悪魔』はフィネによれば、ネオ・ファンタスチックに入る。

フィネの意見では、幻想物語の成立の要件のひとつは、読者の合理主義や論理や常識と抵触する謎の存在である。当然その謎を解決する説明が必要である。すなわち、「幻想物語は説明によって解消される論理的謎の物語である」（P. 36）と言え

よう。しかし、それだけでは十分ではない。幻想物語の不可欠の要件は、正体はわからないが、何か怪しげなことが起っているという雰囲気、souffle fantastiqueである。この概念はおそらく幻想文学の本質をついていると思う。ある意味ではトドロフの *hésitation* に相当するのだが、それほど明確に定式化されていない。本質に近づいているだけに経験的なものとなり、図式化できない。フィネはこの *souffle fantastique* を生じさせる三つのテクニクを指摘しているだけである。すなわち、事実そのものの異常性（「signifié」によるテクニク）、「怖い」「不気味な」などの語の多用（signifiant-linguistique）、通常の言葉を使いながらそれに隠れた意味を持たせる（signifiant-stylistique）がそれである（P. 45）。いずれにせよ、*souffle fantastique* は、説明を終着点として高まってゆく。フィネはこれを緊張のベクトルと呼んでいる。合理的であろうと超自然的であろうと、何らかの説明が受入れられれば（たとえば「彼は吸血鬼であった」）、*souffle fantastique* と謎は解消し、物語は緩和のベクトルに向かう。

次にフィネは説明の性質の検討に移る。説明には、説明と読者の依拠する地盤が同じ連続的説明と、それが異なる非連続的説明がある。前者は合理的説明となり、後者は現代の一般読者から見れば超自然的説明となる。ただし、たとえば死後の霊を信じる人にとって幽霊は合理的説明となる。このように読者の教養や性格によってどちらにも受取れる説明は、曖昧な説明と呼ばれる。（フィネの読者はトドロフの機能としての読者ではなく、現実の読者であることがわかる）。しかし、説明の分類には、客観的―主観的というもうひとつの基準がある。客観的説明とは、人々に十分知られ、また予想できる説明のことである。たとえば合理的説明の場合には、「密室から人間が消失したのは抜け穴があったからだ」とか、超自然的説明の悪魔や吸血鬼がその例である。主観的説明とは、いかなる認識システムからもはずれた突飛な説明である。たとえば、ポーの『モルグ街の殺人』の犯人がオランウータンであったような。こうしてそれぞれ二つずつの項を組み合わせると、理論的には、合理的客観的説明、合理的主観的説明、超自然的客観的説明、超自然的主観的説明の四つがあるはずである。

しかし、フィネは合理的客観的説明と超自然的主観的説明を除外する。合理的説明は、説明そのものが作者の腕のふるいどころであり、オリジナリティが要求される。合理的説明は連続的で、受入れられ易いだけに、平凡な説明では失望以外の何ものでもない。逆に非連続の超自然的説明を受入れさせるには、緊張のベクトルの過程で、読者を次第に条件づけてゆかねばならない。ここに作者の技量が発揮され

るわけだが、それに成功して、なおかつ説明が主観的であることは、実際問題として極めて稀れである。少数の恵まれた独創的作家が新しい発明をしてきたが、それはたちまち無数の模倣者によって客観的説明に移行させられる。ラヴクラフトのク・リトル・リトル神話はその典型であろう。

このようにフィネは、理論的に存在するものではなく、実際に存在するかどうか、および価値判断に従って説明の分類をし、この点でトドロフとは著しい対照をなしている。以下、彼は残りの二つの説明についての下位区分、（たとえば合理的説明に属す幻想小説、推理小説、ラドクリフ流ゴシック・ロマンスの区別）や、超自然的説明を受入れさせるための種々のテクニクについて、幻想小説愛好者らしく、多くの作品を引用して綿密な指摘を展開している。

しかし、フィネの最も独創的な点は、説明の現れる位置 (localisation) の重要性に注目したことであろう。トドロフの場合、説明は最後の方に来るものと漠然と考えられていた。もちろんそのような作品は多いし、特に合理的説明の場合は、ほとんど必然的である。徐々に高まる長い緊張のベクトルから、説明を転機として一気に短い緩和のベクトルに向かう、この転換の落差の大きさがこの種の作品の醍醐味であるからだ。しかし、超自然的説明の場合、説明が冒頭に来ることもあれば、途中で提示されることもある。説明が最初に来れば、緊張のベクトル、すなわち *souffle fantastique* はゼロとなり、幻想作品ではなくなる。「むかし、むかし」と最初から魔法の国が暗示される物語は妖精物語である。また、「彼は壁を抜ける能力がある」と冒頭で述べられるマルセル・エーメの『壁抜け男』やゴーゴリの『鼻』やカフカの『変身』はユーモアか諷刺の分野に入る。

説明が中途に来る場合、¹⁴⁾ 物語は二つの部分に分けられる。*souffle fantastique* である前半部では、作者の *imposition* (説明を受入れさせるための条件づけ) の技術が問われる。超自然的説明が承認された後の後半部は、その結果生じてくる冒険 (*aventure fantastique*) (たとえば敵の正体が吸血鬼と判明すれば、吸血鬼退治の過程) の物語となる。この幻想的冒険の面白さに作者の力量が必要となる。*souffle fantastique* を長時間持続させることの困難な長編小説では、いきおい幻想的冒険の部分が長くなりがちである。超自然的説明を受入れられた後の冒険という意味で、これは妖精物語に似ている。最近英米で流行しているヒロイックファンタジーは、ほとんど全編が幻想的冒険で占められているので、妖精物語に再び回帰していると言えよう。

さらにフィネは、超自然的説明が一般化、すなわち客観化するにつれて、説明の

位置が前に移ってくることを発見した。それは説明が予想できやすいものになればなるほど、読者を長く待たせておくことは不可能になるからである。たとえば、ブルーム・ストーカーの『ドラキュラ』は、初期の吸血鬼小説より説明が前に位置しているが、それでも、ドラキュラ映画の氾濫している現在の読者は、その *imposition* の部分にむしろ苛立ちを覚えるだろう。あるパターンの幻想小説が必然的に時代遅れになってゆく原因はここにある。そのため、新しい主観的な説明を創造できた幸運なケースを除いて、作者はますます幻想的冒険の部分に力を入れるようになり、説明が前方に移ってゆくのである。また、作品が巧みに説明を隠し、*souffle fantastique* を盛上げている場合でも、その作品が幻想文学専門の出版者から出版されていること、幻想作家としての定評、ひどい場合には版元が付けた表紙絵（たとえば、『モルグ街の殺人』でオランウータンが美女を襲う場面の絵）などによって、説明の底が割れてしまうことがあるのは残念だ、とフィネは幻想小説のベテラン読者らしい嘆きをもらしている。

このように、フィネは豊富な引用と体験に基いて、細いニュアンスを押えた興味深い指摘を披露している。が逆に、実在の作品の有無、価値判断、彼自身の好みに影響されているため、客観性や一般性に欠ける傾向も見られる。また、彼の考察も一種の古典的幻想小説 (*fantastique canonique*) の範囲に留まっている。

結 論

以上に紹介したように、幻想文学研究は研究者によって十人十色である。これは「いかなる作品を幻想文学と見なすか」と「幻想文学の定義は何か」の *cercle vicieux* を抜け切るのが困難であることもあろう。それにしても、ほぼ共通しているのは現実と超自然の相関くらいで、残りはパロニアンのように「各人が自分の見たいものだけ見ている」状態である。これは「幻想文学とは何か」という問題が、「恋愛小説とは何か」と同じくらい広い課題であるからだと思われる。恋愛小説とは何かと問われれば、恋愛を扱った小説と答えるしかない。あとは、個々の作品や作家における恋愛の意味を探究するか（カステックスの研究の第二部はこれに相当するだろう）、恋愛小説の時代的変遷をたどるか（パローニアン・ケース）、あるいは文学に現れた恋愛を材料として恋愛感情の哲学的考察に入る（ヴァックス）など、各人の立場によって方向が異なることになる。トドロフやフィネのように正面

から幻想文学の定義とメカニズムに取り組むことは、その意図は壮大だが、まだ不十分な結果しか生んでいない。カイヨワの主張のように、幻想文学が完結したジャンルで過去の遺物であるなら、そのような試みも実現可能かもしれないが、現状ではそうでないように思われる。結局は、全体的視点と個々の作家や作品の研究の双方を視野に入れつつ、遠い目標をめざして進むしかないであろう。

註

- 1) Walter Scott: *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques* 1829
Charles Nodier: *Du fantastique en littérature*. 1830. など。
- 2) ただし Irène Bessière: *Le récit fantastique*. 1974. は、その幻想論の背景となる立場について筆者の理解が十分に及んでいないため、今後の課題として残しておきたい。
- 3) ghost stories, fantasy, supernatural stories, tales of terror, Gespenstergeschichte, phantasieroman など。
- 4) H. P. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature*. 1945. Penzoldt: *The Supernatural in Fiction*. 1952 など。最近ではフランスの幻想文学論の影響を受けて、E. S. Rabkin: *The Fantastic in Literature*. 1976 などもある。
- 5) 本論では各批評家の意見を要約して紹介する都合上、なるべく原文の引用を避け、相当する頁数を参考のため示しておいた。なお、本文中の筆者とは本論の筆者のことであり、著者とあるのは各項で取上げた研究書の著者を指す。また言及した幻想文学作品については、必要と思われるものにだけ原題と出版年代を記した。
- 6) contes fantastiques は Fantasiestücke (むしろ fantaisies に近い) の不正確な訳であるが、この形容詞は以後の翻訳者によって踏襲される。
- 7) 厳密に言えば、オカルチズムはエリファス・レヴィ以後の語であるが、ここでは便宜上広い意味で用いる。
- 8) 『日月旅行譚』は諷刺作品もしくはSFの先駆である。『ガバリス伯爵』は当時の秘教流行に対する皮肉なパロディーであろう。一部のオカルチストは、俗人には隠された秘教的意味を伝える書物であると信じている。その場合はオカルチズム文献となろう。いずれにせよシュネデールが序論で述べた本来の幻

想文学とは異っているが、後代の幻想小説に素材を提供した作品である。

- 9) Louis Vax: *Les chefs-d'œuvre du fantastique* (1979) も同じ理由で省略した。
- 10) バロニアンはベルギーの幻想文学出版社 Marabout の編集にも参与している。
- 11) 本稿では、*Anthologie du fantastique* の 1971 年版を引用した。
- 12) 1960 年の初版と 74 年の第 4 版の間には、若干の注目すべき異同がある。初版の原書を参照できなかったので、初版だけに見られる記述は窪田般弥氏の訳書を引用させていただいた。
- 13) これは集合的論文集 *Qu'est-ce que le structuralisme?* 1968 に収録された論文が、独立した分冊となったものだが、かなり書き改められている。
- 14) ただし、説明がひとつとは限らない。たとえば、幽霊などはあまりに一般化していて、それだけでは事件の説明にならないので、幽霊出現の因縁や幽霊が要求する事などの第二の説明が来る。フィネはこれを *explication carrée* と呼んでいる。

参 考 文 献

本文では初出年代を示したが、ここでは実際に参照引用した版を上げておく。

- BARONIAN (Jean-Baptiste) *Un nouveau fantastique. L'Age d'homme.* 1977
" *Panorama de la littérature fantastique de langue française.* Stock. 1974
- BESSIERE (Irène) *Le récit fantastique.* Larousse. 1974.
- CAILLOIS (Roger) *Anthologie du Fantastique. 2 vol.* Gallimard. 1971
- CASTEX (Pierre-Georges) *Le conte fantastique en France, de Nodier à Mau-passant.* José Corti 1962
- FINNE (Jacques) *La littérature fantastique.* Editions de l'Université de Bruxelles 1980
- RETINGER (Joseph) *Le conte fantastique dans le romantisme français.* Slatkine 1973
- SCHNEIDER (Marcel) *La littérature fantastique en France.* Fayard 1964
- TEICHMANN (Elisabeth) *La fortune d'Hoffmann en France.* Droz 1961
- TODOROV (Tzvetan) *Introduction à la littérature fantastique.* Seuil 1970
" *Poétique.* coll. "Points" Seuil 1973

VAX (Louis) *La séduction de l'étrange*. PUF 1965

" *Les chefs-d'œuvre du fantastique*. PUF 1979

" *L'art et la littérature fantastiques*. PUF 1974

ルイ・ヴァックス 『幻想の美学』 窪田般弥訳，文庫クセジュ 白水社 1969

(これは前書の初版(1960)の翻訳)

フロイト 『不気味なもの』，フロイト著作集3，人文書院，1969

"Littérature" déc. 1972: *Littérature fantastique*. Larousse

"Europe" mars 1980: *Les fantastiques*.